IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30; Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno II — N. 5 — 20 Marzo 1925

NOVITÀ:
R. JESURUM
Il dono di Lucifero
Si spedisce franco di porto a chi manda vaglia di L. 4 all'editore Gobetti - Torino

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE REPUBBLICA ITALIANA FIRENZE

SOMMARIO: L. Pignato: **Il nostro Carducci.** — R. Franchi: **Romanelli.** — G. Sciortino: **Tendenze letterarie: Il grottesco** — M. Vinciguerra: **Gozzano.** — Aniante: **Ripresa di Goncburt.** — A. Grande: **Propilei.**

IL NOSTRO CARDUCCI

Un discorso intorno al Carducci non può essere, allo stato attuale, che un tentativo di presentare, con modestia e chiarezza, una nuova posizione d'idee e di gusto.

Quelli che non credono alla possibilità della storia dell'arte e tuttavia la fanno, si van preoccupando da tempo della necessità di allogare il Carducci in cotesta storia, cioè nella tradizione; perchè in fondo, la tradizione, noi crediamo, non sarà altro che la storia. Ed ecco ora fa il giorno della critica, della giovane critica e della vecchia, questo luogo comune: che il Carducci chiuse la tradizione classica, e le rotture si ebbero col D'Annunzio e col Pascoli, all'inaugurazione della poesia moderna. Suggerito un chiarimento sul concetto di tradizione, ci sembra che la tradizione il Carducci non potesse, nè chiuderla nè aprirla; ma in sè dovesse necessariamente, nella sua necessità creativa, far l'uno e l'altro, risolvere cioè la tradizione nello sbocco originale della sua poesia. Questa non è una mia presunzione, ma esplicita consapevolezza del Carducci. Egli disse un giorno: « Odio l'usata poesia ».

Ma a quel punto in cui si aprono le *Odi Barbare* e questa nuova coscienza del Carducci,, la critica chiude il testamento del Poeta. All'altezza del *Comune rustico*, di *Faida di Comune*, della *Canzone di Legnano* è sembrato che il genio carducciano brillasse un poco, e subito si spegnesse in un tramonto malinconico. Queste sono le conclusioni del Croce, e su per giù passate all'archivio.

Tentativi non sono mancati per stabilire un Carducci diverso e « moderno ». Ma Carducci non è moderno, come non è antico: è Carducci. Un Carducci che chi voglia dargli un posto nella storia letteraria, deve intenderlo storicamente, e dargli sì la propria passione di rilievo, ma non frantumarlo arbitrariamente in un pittorismo, che non si ricompone e non s'include in quella coscienza di arte che presiede alla poesia del Carducci. Ogni storia è moderna, per noi; e ogni poeta; ma è tanto semplicistico dirlo, quanto è semplicistico porla « moderna in sè ».

Peraltro, alla fine, si trattava di un Carducci ben segnalato dal Croce, e da ricercarsi nelle prose, in pezzi e quadri coreografici, e affini al mondo letterario e storico delle *Odi Barbare*.

Nessuno, o pochi certamente, hanno avvertito il significato di quell'« odio l'usata poesia ». Pure, è possibile pensare che senza l'esempio (e si voglia pure, quanto agli effetti, letterario ed esterno) delle *Odi Barbare*, non ci sarebbero nella rigidezza del clima accademico e provinciale del nostro paese certe rotture della vecchia tecnica, e aiuti al farsi d'una lingua più viva e leggera, che si riscontrano precisamente nel Carducci, e via sfavillarono da lui sino a quel collegio abbruzzese dove furono scritte le significative ingenuità del *Primo Vere* d'annunziano.

Dentro la più vistosa e solenne accademia maturò il germe del canto, esile canto, ma delicato e puro, del Carducci, e suo, senza riscontri e precedenti. Vorremmo sapere se in quel senso d'atrocità belluina e machiavellica della *Faida di Comune* si possan trovare umanità e universalità, che sian d'ogni sorta, e, come si sostiene, liriche: a questo punto il Croce (che si vuol dire carducciano impenitente) non si ferma tanto che ci sia possibile tirarne una qualsiasi risposta.

Ma quel vecchio cuore indurito di letterato e di « vate », dovette sentire in verità che la poesia non pesa più d'una farfalla, quando si sciolse, fuor delle morte tecniche, in una ritmica sua, tocca dalla grazia. E' un'apparizione di nascita, dopo un cammino tortuoso, in un paio di versi di quell'*Aurora* che apre come una promessa le *Odi Barbare*:

Inchinaronsi i cieli, un dolce chiarore vermiglio
ombrò la selva e il colle, quando scendesti, o dea.

Un disordine si avverte in un mondo che si era concluso e costituito praticisticamente, e fa meraviglia pensare che il Carducci abbia avuto tale coraggio. Egli ebbe consapevolezza dei tempi, ed *aveva letto tutti i libri...* Ma questa consapevolezza voleva essere aiutata e non frantesa. In Italia si credette a uno scherzo. Si discusse, con mentalità archeologica, intorno alle innovazioni metriche; e non si capì l'originalità di quella forma personale di ritmo che introduceva prima in Italia che in Francia, il verso libero; e che collaborava, creativamente, alla poesia europea. Non è senza interesse ricordare un Viélé-Griffin che fa discendere dalle sue esperienze di metrica latina il gusto, e la finezza dell'orecchio, nella nuova metrica e certo nessuno di noi prenderà sul serio i metri barbari come tecnica oggettiva e adeguante quella classica, tanto è personale e inimitabile l'accento delle odi carducciane e tutt'uno con le movenze e il modellarsi degli spiriti in quella lirica. Nei distici il Carducci sentì più sciogliersi e rinfrescarsi la sua asprigna natura, e certamente in essi si ritrovan fili di melodia e d'incanto che son cosa nuova nella poesia italiana. Veramente a lui così solido e greve, il mondo si fa leggero, e l'anima gli respira in una melanconia di compiuta bellezza, seppure incapace di rifarsi capace della costruzione d'una nuova visione della vita:

Dicono i morti — Beati, o voi passeggeri del colle
circonfusi de' caldi raggi de l'aureo sole.
Fresche a voi mormoran l'acque pe 'l florido clivo scendenti,
cantan gli uccelli al verde, cantan le foglie al vento.
A voi sorridono i fiori sempre nuovi sopra la terra:
a voi ridon le stelle, fiori eterni del cielo.
Dicono i morti — Cogliete i fiori che passano
adorate le stelle che non passano mai.

Questi accenti si staccano in una limpida levità, come sbocci refrigeranti, dalla prosa sassona della costruzione, consapevoli del loro atteggiarsi melodico e cantati dall'io profondo del poeta, che si trasferisce nei simboli evocati.

Qui sono i morti; altrove sono le acque del lago che suadono al loro molle amplesso Valerio Catullo:

A lui da gli umidi fondi la ninfa del lago cantava:
— Vieni, o Quinto Valerio.
Qui ne le nostre grotte discende anche il sole, ma bianco
e mite come Cintia.
Qui de la vostra vita gli assidui tumulti un lontano
d'api sussurro paiono
e nel silenzio freddo le insante e le trepide cure
in lento oblio si sciolgono.
Quì il fresco, qui il sonno, qui musiche leni ed i cori
de le cerule vergini
mentr'Espero allunga la rosea face su l'acque
e i flutti al lido gemono. —

Dopo questi stacchi, il tono scade alla prosa discorsiva e riflessiva; e la composta e gelida saffica trae il poeta a compromessi solenni e grossolani con l'usata poesia, o peggio l'alcaica gli spezza ogni discorso noto e gli preclude ogni nuova possibilità. Ragioni metriche che adduciamo, per comodità di riferimento, a indicare le forme della poesia nel loro definitivo slancio, con tutto il peso della materia che impedisce il volo, se non le rotondità oratorie dell'eloquio. Certo è che il poeta ha coscienza, una nuova coscienza, di qualche cosa di ineffabile che non sembra scaturire da un mondo posseduto come quello culturale e storico ch'egli adopera di solito, e quell'ineffabile traduce il canto, mentre quel vecchio mondo domina e dispone con tutta la sua sapienza di retore. Un Carducci noto e che si costruisce con tutto il suo materiale d'erudizione e di passione presiede all'architettura delle odi e domina le più grandi e celebri di esse; ma un Carducci ignoto, più intimo, più delicato, e che si riconosce poeta nella sua universale commozione e indefinita aspirazione al sogno e al dolore del mondo, al sogno e alla gioia eterna del canto, poeta certamente se non vate, si confessa inatteso in queste pause.

Da una parte sta il Carducci umanista, dall'altra sta il Carducci poeta. Questo stacco si può fare in tutta la poesia italiana, la quale ha forse le sue origini, non in Dante, ma in Petrarca: quivi è il duplice aspetto oratorio e lirico di tutta la nostra letteratura. Il Petrarca maggiore, quello del'*Africa* e quello dell' « Italia mia, benchè il parlar sia indarno », l'umanista che guarda al mondo antico, ne vuol resuscitar l'ideale nell'ordine pratico nazionale; l'umanista che ha presente il modello letterario romano e che spregia e, per gusto di pompa, arresta il farsi originale della poesia italiana annunziata gloriosamente nel trecento. E di contro ad esso, il Petrarca minore, quello che ci ricorda, semmai, la poesia greca, alle grandi intenzioni epiche ed oratorie del Petrarca maggiore contrappone gli accordi più delicati e dolorosi di un originale sentimento della vita, il Petrarca di « Quel rosignol che si soave piange » (tanto per citare una sua melodia, e ricordarcene cantandola) e che non ha i suoi precedenti in Orazio ma in Saffo. Cioè la poesia italiana che era nata col Cavalcanti e con Dante, stroncata nel suo sviluppo dall'umanesimo, sopravissuta come gusto di sobrietà e di linearità ma senza grandi risultati nel Poliziano, venuta a patti con l'umanesimo e rifusa con essa nel Rinascimento in modo da salvarsi come pura Idea della forma: sino a Leopardi, che ne reintegrerà la pienezza e l'universalità e spezzerà, con consapevolezza spregiudicata, l'equivoco e « tornerà » a Petrarca, al Petrarca minore delle « Rime ».

Il Carducci non comprese il Leopardi: la sua critica ne è una testimonianza. O, meglio, non lo comprese che tardamente. Tutta la sua estetica è conclusa nel « Congedo » di « Rime e Ritmi »:

Il poeta, vulgo sciocco.....

che è, infine, l'estetica naturale, compiuta e grandiosa dell'umanesimo.

Senonchè, a questo punto, la stessa maturità saziata si discioglie nel « vecchio cuore ». L'« Odio l'usata poesia » è l'espressione di questa sazietà. Essa colpiva la forma, perchè aveva concepito la poesia come sapienza umanistica. E si sfoggiò il « metro barbaro » che doveva esserne a un tempo epilogo e negazione. La poesia, come alle sue origini, e in ogni tempo, si ritrova come musica. E' una ricerca di ritmi nuovi, che sboccherà in un mondo nuovo.

Questo era stato il verso, questo sarà il metro o barbaro o libero. Questo è il significato delle *Odi Barbare*, e del Carducci.

Non più il grande aritere, nè il poeta della sua stirpe, questa coscienza, nella malinconia del suo tramonto, non gli mancò certamente. Non avrebbe scritto, quei giovane e grande Carducci che è passato alla storia,

O piccola Maria
di versi a te che importa?
Esce la poesia,
O piccola Maria,
Quando malinconia
Batte del cor la porta.

Questo è un Carducci in tono minore, e alla fine è un Carducci nuovo di intenzioni, con tutta la tristezza della sua enorme opera fallita. E' il Carducci non più della *Faida di Comune*, del *Comune Rustico*, della *Canzone di Legnano*, e nemmeno quello decorativo e paesistico dell'ode *Alle Fonti del Clitunno*, è il Carducci del *Vere Novo*, del *Sogno d'estate*, di *Ad Annie*.

Questo Carducci ha fatto le sue esperienze di ricerca ed è caduto anche nel barocco, e sentiva cominciare un nuovo tempo

Calvi, aggrondati, ricurvi, sì come becchini alla fossa
stan radi alberi in cerchio della sucida riva.

Egli ha scritto. Oppure:

I poggi sembran capi di tignosi nell'ospitale,
l'un fastidisce l'altro da' finitimi letti.

Disgusto, certamente, di chi è vissuto, anche nelle cose che apparirono più fresche, nel convenzionale e nell'accademico.

Com'eri bella, o giovinetta, quando
Tra l'ondeggiar de' lunghi solchi, uscivi
Un tuo serto di fiori in man recando.

Questa contadina che reca i fiori in man, e per giunta un serto, stabilisce i confronti, e suggerisce le linee d'un giudizio. Ora egli farà forse di peggio, quando ricercherà, e dirà che i fanali sbadigliano la luce sul fango e che le nubi « bevono dal mare con pendule trombe ». Perchè quando non c'è necessità lirica, non ci posson essere nè felicità di scoperta nè musica,. Ma dalla frattura o dal rigetto d'una morta tecnica — chè questa è la tradizione, se posta fuori d'un farsi e d'un risolversi nell'originalità — nacquero *Vere Novo*, *Ad Annie*, *Sogno d'estate;* di cui non si vuol citare, perchè non si pensa a un Carducci frammentario e verbale, nemmeno un rigo.

***

Ma di questo Carducci consapevole d'un suo svolgimento, insomma critico in seno alla sua poesia; e che spezza in sè un gusto accademico, e quindi una tradizione letteraria; e che alla fine è il Carducci che si fa vivo in noi, e concretamente vivo come poeta, conviene pur chiedersi perchè mai non abbia aperto tra ciò che precede le *Odi Barbare* e queste, un abisso soltanto formale, lasciando che la necessità intima che rodeva la roccia e affiorava in uno zampillo non fosse limpidamente riconosciuta come la causa del franamento (perchè franamento ci fu). Perchè, ecco la risposta, il Carducci acquistò consapevolezza che « la poesia esce quando malinconia batte dal cor la porta » soltanto nel suo tramonto, e con dolore che volle ricacciare nel petto: fino a quel momento, e spinto dalla prepotenza delle sue intime necessità, si era illuso che la poesia fosse —com'egli diceva — per tre quarti forma. Ma gli sarebbe convenuto pensare, nel suo linguaggio empirico, che la poesia era tutta questione di contenuto e che si trattava di riconoscere tutti i diritti, tardamente avvertiti, del vil muscolo nocivo alla grand'arte. Forma, era appunto, nel discorso carducciano, tecnica: morta forma, astratta forma, forma in sè. Egli non aveva possibilità d'intendere, del linguaggio desanctiano, quella forma che è la vita, il pieno esprimersi, cui nulla precede se non il caos psicologico. Tutta la sua vita era là, in quel penetrare forme morte, e mai nell'intendere il farsi, dall'intimo, dalle forme, se non per avventura il contrasto ai suoi chiari e pratici strumenti di filologo. Il sentimento doveva esser per lui il sentimento praticistico e psicologico, fuori dell'arte, epperò « nocivo alla grand'arte »; ma diventò, in un equivoco che non durò poco, anche la passione che investe, nel disinteresse per le contingenze, l'universale e perciò anche quella, dell'umano ed eterno dolere e sentire, che risuona, tutt'uno con la poesia, fuori del tempo e dello spazio.

Cotesti equivoci, della forma che è sintesi e della forma che risulta, dall'analisi, astrazione e morte, e del sentimento che è lirica e del sentimento che è pratica, sono i problemi lasciati dal Carducci al Croce, in quella cronologia ideale che si deve stabilire se si attenda a ordinare in noi l'insegnamento della loro opera.

LUCA PIGNATO.

ROMANELLI

Le pagine che Mario Tinti premette alle riproduzioni d'arte di Romano Romanelli presentate in una veste squisita e rara da Giorgio e Piero Alinari, aderiscono realmente alla qualità dell'artista e dell'opera trattate.

C'è in Romanelli come nel suo critico una volontà continua di stile, di concisione italica. Lontano il primo dalla letteratura e da quell'atteggiamento letterario che può assumere in uno scultore l'aspetto d'un quotidiano assillo della coerenza nella successione delle forme, così che ogni specie di precedente sapienza si concreti a poco a poco amorosamente nell'applicare i principi d'una sintassi posseduta ogni giorno di più; letterato l'altro, poichè la letteratura è la sua materia incontestabile, questi due uomini hanno in comune l'ideale di chiarezza che essi convengono di chiamare meditanea, e una fede, una aspettazione quasi religiosa, della bellezza esoterica, senza pecca e senza apparente passato.

Convien dire che, fra i due, una tal regola di religioso travaglio è stata sempre più fortunata in Romanelli, nel senso che veramente, tra le sue sculture si nota il distacco pieno e civile dell'uomo che non accarezza e non trasporta una qualsiasi preziosa esteriorità da un'opera all'altra, ma solo riassume in ciascuna quel tanto che a malgrado dei volontari abbandoni s'è mantenuto ed è cresciuto in lui di caratteristica potenza d'espressione, ossia di stile.

Invece Tinti intuisce degli ideali, anche formali, attraverso il velo delle loro rispettive rettoriche, e lo svolgere questo velo gli riesce tanto più difficile quanto più se ne innamora.

A vivificare con un sapor di dramma questa asserzione rammenteremo che i suoi maestri estetici appaiono continuamente Wilde e Carlyle, ma di un fatto si può recare buona testimonianza al Tinti, dicendo che dietro ogni sua allucinazione esiste il nocciolo d'una realtà.

Esaminiamo brevemente lo scritto di Mario Tinti. Egli si parte dalla considerazione della italianità caratteristica di Romano Romanelli come tipo d'uomo, ardito, avventuroso, epperciò rude, disinteressato d'immediati successi, vivente naturalmente prima di operante, inducendone la necessità di parlare della sua vita e delle sue origini. Il nonno, Pasquale Romanelli, lavorò nello studio di Lorenzo Bartolini e non fu tra gli ultimi di quel tempo. Al padre, qualunque sia per essere il giudizio definitivo che verrà dato sull'opera di Raffaello Romanelli, va riconosciuto un originale temperamento di scultore in quanto egli seppe allontanarsi, per un suo palese e brusco bisogno spirituale dalle finitezze bartoliniane in quella sua scultura pittoresca a larghi tratti osservabile nei popolosi autorilievi dei suoi monumenti,

Meno intimista e torturato di Romano, anzi contrastante, per questo verso, il figliolo, Raffaello ebbe un'aspirazione romantica per la scultura, non tanto monumentale quanto specialmente ascensionale.

Spesso i personaggi dei suoi altorilievi rompono la rigida linea degli alti piedistalli per creare il movimento di un'onda in cima alla quale, più alto di tutto, si stabilisca la figura dell'eroe rappresentato. Questa intenzionalità esclude quasi del tutto la levigatezza, volendo quasi che l'opera, anzichè incidersi in ogni suo limite ritrovi continuamente nella base la forza dinamica di rifiorire nella sua vetta. Se in una simile scultura un tal carattere fosse d'origine appena cerebrale lo si vorrebbe chiamar wagneriano. Ma viceversa s'è di fronte a un'opera piena d'abilità e di salute schiettamente nostrali.

Stabilita in Romano l'autenticità del temperamento come naturale eredità, e stabilito che la «scultura egli l'aveva nel sangue» conviene all'esegeta, seguire il suo protagonista lungo la sua colorita e suggestiva carriera di soldato e di marinaro.

Di ritorno alla terraferma, malato, col bisogno d'un'espressione la cui specie non gli s'appalesava quantunque egli non fosse nuovo alla pratica della scultura, la buona mamma lo rivelò a sè stesso consigliandolo «di lavorare».

Così, chè la specie di lavoro, dopo un tale incoraggiamento, diventava intuitiva.

Qui è da lamentare che nella monografia del Tinti sia stata omessa la riproduzione del giovanile Ercole lottante col leone nemèo, degna d'un singolare interesse per il suo ritmo compositivo, per l'arditezza delle proporzioni e dello sviluppo, e perchè l'autore non era peranco giunto a poter chiudere in un marmo il senso discreto, quasi ermetico, dell'intima intenzione espressiva, che si noterà o si cercherà in tutte le sue opere più tarde a partire dalla statua di quel *Portatore* d'attitudine rodiniana dove il segno della personalità va certo ricercato in un sottile pensamento.

In Romano, artista cerebrale e moderno, anche l'imitazione ha un valore differente da quel che poteva avere in Raffaello, naturalista, al suo modo, di vecchio stampo. Difatti, mentr'essa avrebbe potuto servire nell'un caso ai fini d'una facile soluzione compositiva, in Romano smarrisce gli attributi comuni dell'imitazione e diventa opzione. Romano sceglie la forma in cui riconosce un significato, cordiale al proprio spirito più e prima che al proprio stesso gusto; in una tale severità d'intenzione egli si protende verso una scultura monumentale il cui eroismo non sia rettorico nè decorativo e, con tutto ciò, dal periodo giovanile del leone nemèo a oggi, la prima scultura in cui la volontà di comporre vasti assiemi architetturali e significanti non abbia ceduto al piacere di armonie più facili e modeste, come son quelle dei suoi molti ritratti muliebri, si deve riconoscere nel secondo bozzetto presentato al concorso fiorentino per il *Monumento alla Madre italiana*.

Senza pregiudizio, e anzi all'infuori del valore della restante opera di Romanelli, l'*Ercole* e il *Monumento alla madre* rappresentano due stagioni di una medesima volontà sufficientemente espressa, la prima abbondevole d'una vigoria spensierata, la seconda quasi offuscata dalla forza pensosa. Per questo motivo avremmo voluto trovarle ai due capi del volume.

Certo, Romano Romanelli, per la complessità del suo sforzo, meritava ed ha trovato in Tinti un caldo biografo piuttosto che un discettatore di puri valori formali. Questo scultore che aspira al monumentale e si getta con tutto il suo desiderio di grandezza anche sulla breve superficie di una medaglia, riduce quasi il critico a imitarlo quando gli inspira la seguente suggestiva definizione: «Le medaglie sono insieme moderne e antiche — come la storia».

Approssimazione in istile aulico, rivolta piuttosto all'intuito d'arte che alla comprensione critica e che a noi rammenta e fa raccostare, se lo scherzo è lecito, il grave Davanzati al sottile Mallarmé.

Nel giudizio noi concordiamo quasi sempre con Mario Tinti; quanto al suo stile, guidato dalle massiccie realtà del suo modello, lo abbiam veduto mantenersi in una posa scultorea che rasenta la rettorica senza cadervi, se si prescinde da certe abbreviazioni che sanno un po' troppo di scalpello, come «sperienza» o «ufficial di marina» afferma che «la nostra storia oggi ricomincia o da certe frasi avventate, come quella in cui si ed è quindi logico che ricominci anche l'arte».

Amico Tinti: scriviamo e scolpiamo con fede, ma non pretendiamo, non pretendiamo di scolpire la fede.

RAFFAELLO FRANCHI.

TENDENZE LETTERARIE

La realizzazione del «grottesco».

Una nuova vita — nuova, più che nella sua genericità, nel suo atteggiarsi, svolgersi e sintetizzarsi — era venuta su dalla guerra. I giovani erano rimasti presi da un insegnamento in un primo tempo di fede, ma che poi — a contatto con la realtà — si mutò in qualche cosa di ironico, di scettico, di sarcastico: in odio alle volgarità della vita, c'è stato un tuffo nelle fantasticherie e nel sogno. Il fiorire di *favole, avventure, grotteschi, confessioni* si deve, evidentemente, a questi atteggiamenti determinanti stati d'animo molteplici: la vita, ecco, appare come qualche cosa di più dello shakesperiano «racconto raccontato da un idiota pieno di sonno e di vento e che significa nulla».

Quindi il sorgere del teatro, che sommariamente fu detto «grottesco», è indice di un movimento di evoluzione, sincero anche perchè sincrono ad altri paesi uscenti dalla guerra: in Germania abbiamo avuto gli espresionisti, in Francia Jan Sarment e Fernand Crommelynck, per la Russia basta citare Leonida Andreieff.

Nel «grottesco» abbiamo una *maschera* e un *volto*, *un'apparenza* e una *consistenza*: c'è un'azione i cui gesti e i cui atti sono più o meno comuni; ma al di là di quest'azione (dovuta alla *maschera*) c'è un rigoglio, dapprima latente e poi patente, di sentimenti tragici e contraditori (dovuti al *volto*). La visione ironica della vita nel suo sdoppiamento tra *maschera* e *volto*, *apparire* ed *essere* (in questo abbiamo la netta distinzione del «grottesco» dal teatro romantico) porta a procedimenti e a risultati che sono frutto di spiriti i quali hanno visto scosso il loro sentimentalesco [illegible] gaglio. Il rilevato misticismo, in questo caotico stato di cose, è una superfetazione necessariamente precaria: uno scetticismo idealistico viene a infiltrarsi nelle anime più travagliate.

L'allegria, la buffoneria e la goffagine sono apparenti: nel fondo c'è la tragedia; ma una tragedia nuova perchè creata da fatti nuovi ed espressa da anime che — come dice Silvio D'Amico — imprimono alle loro manifestazioni una caratteristica comune: «una tendenza marionettistica» alla concentrazione in poche e marcatissime smorfie d'una sognata quintessenza del comico e del tragico umano». Sicchè gli uomini vengono marionettizzati e le marionette umanizzazte; però i più fantocci di Jacinto Benavente — quando sono stati spesso citati in proposito — hanno più vita degli uomini del «teatro grottesco».

Ma — a parte Benavente — quando si è voluta trovare una paternità al «grottesco» s'è citato Shaw per la tecnica, Andreieff per la tragica impossibilità di afferrare il *vero senso* della vita e la *vera essenza* del Pensiero, Lothar per il ghigno e per il sarcasmo, Molnar per la sarcastica caricatura del romanticismo... Richiami che dicono poco, che non indicano una decisa derivazione e che non giustificano lo sbocco del movimento.

La verità potrebbe essere questa: il nuovo spirito aveva ereditato varie soluzioni dei problemi inerenti alle funzioni essenziali della vita; questa eredità lasciava tutti scontenti — quindi ecco sorgere la necessità di ricercare soluzioni più profonde e rispondenti comunque ai nuovi orientamenti. Le ricerche portano a una posizione continua di dubbio. Dubbio non cartesiano ma renouveriano; e cioè: ognora presente all'anima nostra; anche nei voli più superbamente idealistici.

Ma esiste — accanto al problema genericamente spirituale — la necessità di una soluzione estetica; necessità che con Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli, Veneziani ed altri, non trova soddisfazione. Se Adriano Tilgher avesse pensato a ciò non avrebbe consigliato agli scrittori drammatici del dopoguerra un *bagno di filosofia*.

Perchè appunto nel «teatro grottesco» c'è bisogno di spogliarsi delle ideoligie più o meno originali, o meglio di soggiogare e dominare queste ideologie per arrivare a una logica, che sia al di là della comune logica; ma che sia drammatica, lirica, insomma estetica — quindi ricca di una nuova logica che è la logica estetica.

Data la difficoltà di questo compito specifico, niente di strano se tutti gli scrittori «grotteschi» abbian lottato invano: infatti abbiamo avuto appena in alcuni una parziale attuazione; magari degna di nota, ma non effettivamente risolutiva.

Comunque non è il caso di parlare di un esaurimento del «grottesco». Hanno fondamentalmente torto coloro che — come Luigi Tonelli, Marco Praga, Lorenza Gigli, ecc. — hanno creduto all'esaurimento, cioè al fallimento, di questo tentativo. E' stato più evidente Silvio D'Amico quando si è limitato a constatare la sua disillusione riguardo alla prima fase del «teatro grottesco» e a rimanere in fiduciosa aspettativa per ciò che questo squillo di rivolta ideale poteva portare seco. Nel 1920 D'Amico non poteva dire di più: certo diversamente dovevano essere valutati, da un canto gli sforzi e le conquiste di Luigi Pirandello, dall'altro gli sforzi e le attuazioni liriche di Rosso di San Secondo (per limitarci a due che, col rinnovamento teatrale hanno immediate attinenze).

E' il caso d'insistere su questo: il difetto massimo della prima fase del «teatro grottesco» sta nella mania di voler troppo teorizzare, di voler fare troppo filosofia; senza che questa trovi il suo traguardo estetico. E il problema filosofico non può essere *tutto* il problema dell'arte: il secondo non si arresta al primo, anche se dal primo — coscientemente o inconsciamente non importa — prenda sempre le mosse.

Quindi Sieccoci una serie di errori iniziali e perciò a una non esatta visione dell'evoluzione spirituale dei problemi contingenti da cui ha preso le mosse la corrente rinnovatrice. Se, rispetto all'arte, i risultati della prima fase del rinnovamento teatrale siano stati poveri non possiamo metterlo in dubbio; però crediamo che non poteva esere altrimenti. Non per la lapalissiana ragione *che non è stato altrimenti;* ma perchè, più che costruzioni coscienti e altamente serene, nel dopoguerra quasi immediato — quando gli animi erano ancora eccitati dalla lotta di vita o di morte sostenuta — non potevamo avere che dei tentativi caotici.

Da questo punto di vista la fisionomia del «grottesco» si identifica con un'amalgama che non ha e non può avere immediati sviluppi d'arte. Questi saranno, poi, raggiunti da Luigi Pirandello che saprà cogliere i frutti della prima fase:

***

Noi abbiamo, dunque, affermato che esiste una fase necessariamente polemcia e preparatoria. Vi è soluzione di continuità tra il «teatro grottesco» e il teatro di Pirandello; Pirandello, dal suo canto, tiene ad affermare l'autonomia del creatore: «Se quegli spiriti, e non sono un indistinto e indeterminato nel tempo, ma *punti indistinti* e indeterminati dello spirito stesso attivo, il quale appunto perchè ha in sè, connaturali, e vivo travaglio, può trovare la forza di liberarsene esprimendoli».

Pirandello ha in un certo senso ragione; e per altro non contraddice affatto alla nostra tesi. Perchè — come ha dovuto notare lo stesso Pirandello — in Spagna, ai tempi di Pope de Vega e di Calderon de la Barca, gli scrittori teatrali «rifacevano le stesse trame, impostate con lo stesso spirito comune a tutte le generazioni, e la paternità delle idee non contava nulla...»; pure da quella baraonda nacque *La vita è sogno* e altre opere d'arte di serietà indiscutibilie. Nel caso del «grottesco» non si tratta nemmeno di trame: gli atteggiamenti dello spirito contemporaneo sono intimamente (e non riflessivamente) sentiti da Pirandello: problemi che nascono come spontanei, e non come acquisiti; sono quindi spontanei e capaci di assurgere a forme difinitive d'arte.

Ora quello che è il significato ideologico del teatro pirandelliano è stato analizzato da Adriano Tilgher che, appunto per questo, è stato e continua a essere il critico principale di questo teatro. Sulla scorta di Tilgher rifare ancora una volta la indagine sarebbe certo utile: noi ci limitiamo a pochi accenni.

Risalta, anzitutto, l'antitesi tra la *vita* e la forma, l'*essere* e *l'apparire*, la concezione dell'individuo come groviglio di idee in continua contradizione, essere che continuamente si costruisce tanto da rappresentare — volta a volta — *uno, nessuno, centomila*. «Inevitabilmente noi *ci costruiamo*. Mi spiego. Io entro qua e divento subito, di fronte a lei, quello che debbo essere, quello che posso essere — *mi costruisco* — cioè, me le presento in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei. E lo stesso fa di sè anche lei che mi riceve. Ma, in fondo, dentro queste costruzioni nostre messe così di fronte, dietro le gelosie e le imposte, restano ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti, tutto ciò che siamo per noi stessi, fuori delle relazioni che vogliamo stabilire». (Baldovino nel *Piacere dell'onestà*).

Maschera e *volto*: abbiamo — dopo le varie peripezie sceniche di questi due aspetti — il trionfo del *volto*, vale a dire rivelazioni compiutamente tragiche che si risolvono in una scena finale satura di drammaticità e di umanità. Tutta quella che è la fredda logica di Pirandello scoppia in una conclusione, che è squisitamente lirica e indiscutibilmente umana.

Ma Pirandello — e questo è il suo principale difetto — ha molte preoccupazioni intellettualistiche che non si realizzano qualche volta esteticamente: pur essendo dall'autore poste come problemi che, in se stessi logici, tendono a una soluzione estetica.

Qualcuno potrebbe allora considerare questa parte del teatro di Pirandello come espressione di filosofia; ma, da questo punto di vista, molte cose dovrebbero essere dette sull'attendibilità filosofica e sulla originalità di pensiero. D'altronde questo non dev'essere compito di critici letterari che guardano alle idee in quanto queste s'inquadrano nello spirito diffuso del tempo e in quanto, soprattutto, attuano delle nuove realtà e delle nuove possibilità di fervida vita sciolta dai contatti mediati della dialettica. In proposito *Così è (se vi pare)* — commedia in cui il pensiero non si drammatizza — è caratteristica: una proposizione filosofica è il perno di quest'opera che — pure essendo la più chiara, lineare e schematica — non è certo fra le più significative opere di Pirandello. Sebbene in *Così è (se vi pare)* si cerchi d'infondere un afflato lirico di vita, non viene affatto realizzato il passaggio dell'atteggiamento logico a quello che possiamo chiamare potenziamento e sviluppo fantastico.

E molte delle opere di Pirandello sono su questa base, peccano in quanto si attardano in discussioni teoriche e logicizzano i moti dell'anima: senza nulla drammatizzare.

Da questo punto di vista abbiamo una continuazione — riguardo allo stile su una linea di sorprendente adeguatezza — di quello che è il travaglio, la preoccupazione del «teatro grottesco». Ma se è vero che una buona fine giustifica tutta una vita, in buona parte del teatro di Pirandello l'ultimo atto e spesso l'ultima scena — giustifica, dal lato estetico, tutto un lavoro e lo rende tale da imporsi all'attenzione di chi cerca una concretezza di creazione: al di sopra, se non al di fuori, dello svolgimento dialettico dai necessari postulati intellettuali.

E' il caso di *Pensaci, Giacomino!*, del *Piacere dell'onestà*, del *Giuoco delle parti*, di *Ma non è una cosa seria;* di *Enrico IV*, ecc. Dice il protagonista del *Giuoco delle parti*: «Credete che io non abbia sentimento? Io ne ho; ma, quando esso sorge in me, lo afferro per le corna, lo domo e lo inchiodo». E' così: per uno svolgersi di scene il cui dialogo è fatto di spezzature sicilianamente espressive; ma, a un certo punto, cade la superstruttura: cade la *maschera* e si scopre il *volto*, nella sua miseria e nella sua tragedia. — *Credete che io non abbia sentimento?* — Potevamo anche crederlo, sì, prima di giungere alla fine del dramma; ma dopo no, dopo abbiamo dovuto considerare la superstruttura logica come un diversivo messo avanti per nascondere il cuore, come un atteggiamento quasi snobistico per *domare* e *inchiodare* il sentimento.

Dovrebbe essere citata — quale inconfutabile documentazione — l'ultima parte di *Enrico IV*: quando la finzione durata tant'anni, davanti alla donna amata e al di lei drudo, viene a infrangersi, ed Enrico IV, in un eccesso d'ira, repentinamente ferisce Belcredi.

La verità è che, quando si era alla ricerca di complicazioni cerebrali, un uomo — Luigi Pirandello —, pur partecipando a questa ricerca, riusciva a salvare il teatro italiano dall'astrattissimo logicizzante.

I critici si sono in un primo tempo quasi esclusivamente preoccupati dall'apparato filosofico di questo scrittore: tutto un mondo interessante per atteggiamenti e qualche volta per originalità, ma transeunte; a posto nel suo tempo e incapace di varcare i confini ristretti di questo suo tempo.

Se oggi noi sentiamo di poter collocare Pirandello tra i realizzatori, è proprio per quel valore eternamente e squisitamente umano che sta all'apice di molte sue creazioni: valore che in un primo tempo la moda imperante volle completamente trascurato o collocato in una discreta penombra; e che noi sentiamo, oggi, di dover mettere in prima linea per potere giungere a una valutazione verace dell'arte pirandelliana.

***

Ci è sembrato inutile — dopo aver constatato come il teatro di Luigi Pirandello sia non il superamento logico ma la realizzazione estetica del «teatro grottesco» — insistere nell'elencazione dei problemi di pensiero che detto teatro pone (spesso senza risolverli, perchè il famoso relativismo è un rimanere al di qua di ogni possibile soluzione: l'atteggiamento dell'asino di Buridano). Questo, semmai, potrebbe essere fatto in altra sede.

Quì era necessario — dopo avere quasi in blocco negata l'importanza estetica del «teatro grottesco» — dimostrare come Pirandello sia riuscito ad attuare un *teatro nuovo*, veramente di arte, realizzando esteticamente i problemi del tempo confusamente posti dagli autori di «grotteschi», e da Pirandello sentiti come propri (quindi, insistiamo, realmente *propri*).

Il movimento spirituale che si concretizza nel teatro nuovo è l'espressione d'un mutato stato di cose: non vive ai margini della nuova vita; ma è centro propulsore di essa.

Questo era necessario dimostrare — sia pure sistematicamente —: per ciò che riguarda il *problema pirandelliano* diciamo soltanto che molte sono le faccie che questo problema assume nelle sue estrinsecazioni d'arte: un pensiero poliedrico che tenta la sua poliedrica effusione, una visione fondamentalmente compiuta della vita.

E anche questo potrebbe essere registrato all'attivo. D'altronde «i problemi rappresentati nell'opera d'arte — dice lo stesso Pirandello — restano e resteranno così come sono stati fissati: problemi della vita. La loro irriducibilità consiste nella loro espressione, in quanto essa è rappresentazione».

Ecco, in forma d'esempio, un chiarimento che riguarda direttamente Pirandello: anche l'*essere o non esser* di Amleto si può negare e superare dal lato filosofico; ma dal lato estetico no: resta come espressione compiuta e definitiva di vita. Gli animi che si avvicineranno all'opera di Shakespeare intenderanno quanto di essa potranno intendere; ma non penseranno di negare o affermare il valore di Shakespeare a seconda che aderiranno o no ai problemi filosofici svolti o accennati dal tragico inglese.

GIUSEPPE SCIORTINO.

PIERO GOBETTI — Editore
TORINO — Via XX Settembre, 60

È uscito:

P. SOLARI
La Piccioncina
Canovaccio per romanzo
Lire 8

G. B. PARAVIA & C.
EDITORI — LIBRAI — TIPOGRAFI
TORINO — MILANO
FIRENZE — ROMA — NAPOLI — PALERMO

G. B. BALANGERO
Australia e Ceylan

G. B. BALANGERO, che fu missionario apostolico, ha scritto in questo volume i ricordi dei suoi tredici anni di missione. Nessuno ignora l'alto interesse che suscitano i racconti delle spesso emozionanti avventure che incontrano i Missionari nella loro difficile e nobile opera di apostolato della religione e della civiltà. Il volume di studi e ricordi di G. B. Balangero è anche di maggior interesse delle semplici relazioni missionarie, perchè accanto al racconto pone il rutto di sue amorose ricerche e studi accurati sulla storia, geografia, costumi delle popolazioni da lui evangelizzate. I capitoli che espongono *la vita sociale in Australia - l'etnografia del Ceylan*, ecc. ecc. sono dei più interessanti anche perchè corredati da numerosissime incisioni e da chiare cartine geografiche appositamente disegnate.

G. B. BALANGERO, *Australia e Ceylan*. Studi e ricordi di tredici anni di missione. Opera riccamente illustrata con carte geografiche speciali e numerose incisioni. Un volume L. 16.

GOZZANO

La Casa Treves ha pubblicata una edizione definitiva delle poesie di Guido Gozzano (G. G., *I primi e gli ultimi colloqui*), una edizione, nella quale, alle poesie della prima edizione postuma, pubblicata anche dal Treves (*I colloqui*) sono aggiunte altre escluse arbitrariamente da quella e che erano comparse nella raccolta *La via del rifugio* (Torino, Streglio), che ebbe tre ristampe tra il 1906 e il '907 ed è ora quasi introvabile. Ho detto che la esclusione era stata arbitraria: se non altro per la prima di quelle poesie, che dava il titolo alla raccolta, e che è troppo caratteristica della psicologia e dell'arte gozziana perchè fosse abbandonata in una edizione esaurita.

I fedeli di Guido Gozzano e in genere tutti coloro, che s'interessano alle vicende della poesia italiana al principio del secolo, saluteranno dunque con piacere la comparsa di questa edizione definitiva. Scorrendo questo volume ci è dato di ricostuire intera la figura del poeta. Il nuovo esame non conduce a sorprese o a nuove scoperte, ma probabilmente rende i contorni più precisi.

Si è voluto vedere troppo o troppo poco in Guido Gozzano. Si sono cercate derivazioni straniere di lunga portata — e non erano che risonanze e non più; si sono cercati anche motivi psicologici estremamente complicati. Che i giovani poeti sbocciati nei primi anni di questo secolo, ai quali fu dato l'epiteto di *crepuscolari*, avessero in comune una sprecata tendenza al cerebralismo non c'è dubbio; ma prima di dare un giudizio generale bisogna assodare quanto di quel cerebralismo sia passato nella loro arte e quanto sia rimasto alle soglie di essa, senza aver preso corpo, come semplice portato di una moda letteraria.

Di questo bisogna tener conto per formarsi un concetto adeguato dell'arte del Gozzano, poichè quell'arte, se la si vuol vedere nelle sue espressioni perfette, è composta di pochi elementi giunti a maturazione, per toccare i quali bisogna passare attraverso un maggior numero di elementi rimasti incompiuti e confusi, che soggiacevano quasi tutti alle varie influenze letterarie del tempo o degli anni di poco precedenti.

***

Nelle tristi giornate del settembre 1864 Torino era portata a ribellarsi dall'elementare istinto di conservazione, che le faceva indovinare come, nelle condizioni storiche in cui il fatto si verificava, il trasferimento della capitale significava per essa ben più che un'abdicazione politico-burocratica. Da allora per circa un ventennio, e soprattutto nei dieci anni tra il 1865 e il '75, Torino entra in una zona d'ombra, dalla quale esce prima lentamente, poi con lunghi passi per effetto del suo trasformarsi in un grande centro industriale e di transito internazionale

Questo però non provocò una trasformazione rapida e radicale della fisionomia del paese; anzi il carattere lento, massicco e misoneista della popolazione reagì con tutte le forze ataviche, e finì, con uno strano accomodamento, per dare alle nuove forme di vita, alle nuove e necessarie abitudini un posto accanto agli usi, alle abitudini della vecchia casa patrizia o borghese.

Così nel suo aspetto architettonico la città s'ingrandì e si rinnovò, squadrandosi sempre più sotto l'influsso dei piani stradali parigini del Secondo impero: e ciò non pertanto è rimasta rinchiusa nel perimetro delle vecchie mura, non più esistenti eppure idealmente riconoscibilissime; e i monumenti del primo rigoglio della monarchia, non imponenti, ma vivaci, riescono a comporsi in una certa armonia coi nuovi aspetti, per la loro stessa grazia insieme discreta e movimentata. Così egualmente nella vita e nella cultura piemontese, e torinese, in ispecie, lo sviluppo industriale moderno e le numerose influenze straniere di passaggio non hanno intaccato il fondo tradizionale, paesano, quale si venne modellando sotto i primi re piemontesi, con un certo fasto casalingo di piccola nobiltà militare ed ecclesiastica, che, a poche miglia dalla campagna avita, non ha occasione nè desiderio di obliarsi in corte. Vita mediocre e tuttavia sostenuta in un fasto meditato: quanto bastava per conservare le prerogative familiari. Il barocchetto del tardo Seicento e del primo Settecento divenne quindi lo stile trionfante, e sopravvive oggi, adattandosi e insieme adeguando a sè le forme nuove; ma non è meno vero — quantunque forse meno appariscente — che il barocchismo è rimasto trionfante nella cultura più prettamente torinese: cioè un seicentismo della seconda maniera, non quella rutilante, ma quella arguta e in minore del « concettismo ». I due temperamenti maschi e violenti, che avrebbero potuto imprimere un'altra direzione al corso della poesia piemontese: Baretti e Alfieri, furono costretti ad allontanarsi dal paese ed esercitarono la loro influenza in modo più potente in altre parti d'Italia, e in Piemonte di riflesso ed eccezionalmente. Invece le numerose influenze della mondanità francese del Secondo impero dettero nuovo alimento al concettismo barocco dell'arte piemontese, aggiungendo un nuovo elemento esotico.

Per questa ragione, poterono acclimarsi perfettamente e diventare piemontesi di adozione, esercitando una notevole influenza, scrittori come il De Amicis e il Graf, ligure l'uno, cosmopolita l'altro, entrambi artisti di quadretti e di bozzetti, fini, socievoli, sorridenti — anche se con melanconia: tristezze tenui che si possono portare in società e conferiscono alla fisionomia del poeta. Chi voglia farsi un'idea di quello che sia la concezione poetica tradizionale piemontese rispetto a quella maturata tra la Lombardia e la Toscana sotto l'influenza opposta del ribelle Alfieri non dimentichi *La partita a scacchi* del Giacosa — vero fiore di serra piemontese — e i disdegni e il disprezzo dell'alfieriano Carducci pel « confettiere » Giacosa e per « Edmondo dai languori ».

Va ricordato però che anche l'arte piemontese tra la fine dell' 800 e i primi del '900 ha sentito qualche eco del travaglio spirituale, che turbava il pensiero europeo, ed anch'essa ha avuto qualche ora di raccoglimento, ed anche di dramma spirituale, che cogliamo in anime solitarie, insoddisfatte, come il Bistolfi e il Camerana, vaganti fin dalla prima giovinezza fuori dell'orbita intellettuale piemontese e assorbiti in uno slancio verso l'infinito, che pel Camerana divenne un tragico richiamo.

***

In quest'aria di tradizionale *roccocò* artistico e di leggerezza mondana — parte stanca, parte inquieta, desiderosa di novità e insieme turbata, come da cattivi pronostici di un avvenire incerto — spunta e sboccia l'arte del giovane Gozzano.

Il fondo primitivo è quello del giovane poeta mondano, secondo la tradizione letteraria torinese. A quella tradizione il poeta torna con sincera nostalgia fin negli ultimi tempi. La poesia *Torino*, che è tra le ultime scritte, ritorna, si può dire, al punto di partenza dell'arte gozziana:

> Quante volte tra i fiori, in terre gaie
> sul mare, tra il cordame dei velieri,
> sognavo le tue nevi, i tigli neri,
> le dritte vie corrusche di rotaie,
> l'arguta grazia delle tue crestale,
> o città favorevole ai piaceri!
>
> . . . . . .
>
> Come una stampa antica bavarese
> vedo al tramonto il cielo subalpino.
> Da Palazzo Madama al Valentino
> ardono l'Alpi tra le nubi accese.
> E' questa l'ora *antica* torinese,
> è questo l'ora *vera* di Torino.
> L'ora ch'io dissi del Risorgimento,
> l'ora in cui penso a Massimo d'Azeglio
> adolescente.....
> Un po' vecchiotta, provinciale, fresca
> tuttavia d'un tal garbo parigino,
> in te ritrovo me stesso bambino,
> ritrovo la mia grazia fanciullesca,
> e mi sei cara come la fantesca
> che m'ha veduto nascere, o Torino!
>
> . . . . . .
>
> A te ritorno quando si rabbuia
> il cuor deluso da mondani fasti
> Tu mi consoli, tu che mi foggiasti
> quest'anima borghese e chiara e buia...

Il poeta, ritornando con desiderio alle cose più amate in una esistenza, che si sentiva sfuggire inesorabilmente, fa un involontario ricapitolamento dei principali motivi della sua arte.

Il primo, più spontaneo, quello che ha respirato fin dall'adolescenza, « da Palazzo Madama al Valentino », è il motivo torinese, della città mezzo tradizionale e mezzo moderna, mezzo provinciale e mezzo *parigina*, mezzo austera e mezzo frivola. Questo motivo iniziale, direi quasi istintivo, gli è caro più d'ogni altro, perchè gli dà un bagno di semplicità, di naturalezza (« In te ritrovo me stesso bambino..... E mi sei cara come la fantesca — che m'ha veduto nascere, o Torino »), le quali sono troppo rapidamente svanite sotto l'influenza della Torino letteraria, cioè della Torino *roccocò*, e per conseguenza cerebrale, concettista.

Sotto questa seconda influenza i motivi naturalistici scolorano oppure tendono a confondersi in un tentativo di ricostruzione di una Torino stilizzata, tipo 1850: ricostruzione naturalmente cerebrale (« Come una stampa antica bavarese »); ma che era stata assorbita anch'essa però dall'ambiente artistico e mondano torinese.

A questi elementi sostanziali e primitivi si erano aggiunti e tendevano a crescere, col declinare della prima giovinezza e con lo sfiorire troppo rapido della salute, alcuni motivi psicologici, che in parte erano eco d'influenze straniere o del Graf o del Camerana. Non potrei precisare per quanta parte gli fossero noti i versi di quest'ultimo (la raccolta completa, postuma, delle poesie del C. uscì nel 1907, quasi insieme con *La Via del rifugio*, presso il medesimo edit. Streglio), ma non è difficile fare qualche raccostamento. Si veda, p. es., il sonetto del Camerana *Quercia*:

> Colossal quercia, o dietro la foresta
> le ciglia d'oro il plenilunio accampi
> magnificente....

e si veda come questo motivo è stato sviluppato sapientemente dal Gozzano, nell'*Amica di nonna Speranza*:

> Romantica luna, fra un nimbo leggiero che
> (baci le chiome
> dei pioppi, arcata siccome un sopracciglio
> (di bimbo,
> il sogno di tutto un passato nella tua curva
> (s'accampa....

Il presentimento di una morte precoce produce istanti di profondo scoramento o di incubo, e talvolta tenta di far salire tutta la poesia del Gozzano ad un significato quasi leopardiano di dolore immanente e di vanità delle cose umane. Sono voci sparse, che si possono raccogliere qua e là, o che talvolta sono addirittura sottintese. Nella *Via del rifugio* quel sentimento è mescolato con un lieve sorriso d'ironia:

> A che destino ignoto
> si soffre? Va dispersa
> la lagrima che versa
> l'Umanità nel vuoto?
>
> . . . . . .
>
> Socchiuso gli occhi estraneo
> ai casi della vita.....
> Verrà da sè la cosa
> vera chiamata Morte;
> che giova ansimar forte
> per l'erta faticosa?

Ma altrove il pensiero della morte raggela ogni tentativo d'ironia nel poeta, se sopravviene l'idea che la morte lo raggiungerà prima che egli abbia mai conosciuto l'amore (*Convito*):

> Fino alla tomba il tuo gelido cuore
> porterai con la tua sete fanciulla
>
> . . . . . .
>
> Una ti bacierà con la sua bocca,
> forzando il chiuso cuore che resiste;
> e quell'una verrà, fratello triste,
> forse l'uscio picchiò con la sua nocca.

Ed ancora, in *Torino*, guardando indietro con desolazione alla breve vita:

> L'infanzia remotissima... la scuola...
> la pubertà... la giovinezza accesa...
> i pochi amori pallidi... l'attesa
> delusa..... il tedio che non ha parola...
> la Morte e la mia Musa con sè sola,
> sdegnosa, taciturna ed incompresa.

In questi tentativi fugaci di dare alla sua arte un significato più profondo e quasi filosofico il Gozzano s'ingannava. La musa del Gozzano non era stata nè sdegnosa nè taciturna, anzi precoce e socievole, ed era stata perfettamente comprensibile e compresa in quello che era riuscito a dire compiutamente. Il resto non era riuscito a dirlo, tanto vero che nei versi precedenti ad un certo momento rinunzia da sè stesso alla parola (« Il tedio che non ha parola »). Leopardi aveva trovate le parole acconce.

Questi motivi posteriori tendevano ad intrecciarsi coi primi, esagerandone il carattere eminentemente letterario e cerebrale. Erano in buona parte elementi del decadentismo francese, i quali s'impossessarono del gusto del poeta — in un primo tempo borghese e provinciale — per le cose vecchie, casalinghe (« le cose buone di pessimo gusto ») e finirono per generare una propensione, una preferenza quasi morbosa per le cose non belle, non fresche, non giovani; e quindi per le persone, e in ispecie per le donne. Il tipo, oramai consacrato nello *stile* gozzoniano, è, come si sa, la signorina Felicita, « quasi brutta, priva di lusinga », nelle sue vesti « quasi campagnuole », dalla « faccia buona e casalinga »; ma che è ammessa all'attenzione del poeta, perchè riscontra « un tipo di beltà fiamminga », e che il poeta si compiace, a freddo, di fare innamorare, pel gusto di immaginare tutta una vita provinciale, che potrebbe fare con lei, ma che sa bene che non farà.

***

Analizzati gli elementi essenziali dell'arte del Gozzano, possiamo tracciare rapidamente la loro genesi.

L'elemento naturalistico, semplice, fanciullesco, è travolto da tutti gli altri elementi letterari sopravvenuti precocemente. Spunta qua e là, subito soffocato o falsato. Si veda la poesia, caratteristica a questo riguardo, intitolata *Elogio degli amori ancillari*.

Nulla di più naturalistico che i facili baci colti sulla bocca di una cameriera. Parrebbe che in una ribellione per la vita *letteraria* il poeta amasse obliarsi nel piacere di una vita meno che semplice, elementare. Ma ecco che vien fuori il vero motivo psicologico:

> M'accende il riso della bocca fresca
>
> . . . . . .
>
> e il profumo d'istoria boccaccesca
> Gaie figure di Decamerone
> le cameriste dan.....

Torna dunque anche qui la vita *letteraria*. La conquista della servetta piace sopratutto perchè suggerisce una visione boccaccesca.

Paolo e Virginia e *La Signorina Felicita* sono in bilico sullo stesso piano mobile di una ambiguità artistica non risoluta. Nella prima il poeta si sente per un momento in immaginazione il giovanetto Paolo dell'immortale candido libro di Bernardino di Saint Pierre; ma è un momento fugace d'illusione. La realtà gli rende di nuovo il suo cuore ghiacciato d'ogni giorno:

> Ah! se potessi amare! Ah se potessi
> amare, canterei sì novamente
>
> . . . . . .
>
> Amanti! Miserere,
> miserere di questa mia giocosa
> aridità larvata di chimere!

Nella *Signorina Felicita* il poeta, più scaltrito e più egoista, sente già il peso della precoce vecchiezza, che è nella *Via del rifugio*, e non può più illudersi di essere l'ingenuo giovinetto Paolo; ma s'illude di bere a nuove fonti di vita, avvicinando la ragazza ingenua, una Virginia provincialotta. E' un altro sforzo per un ritorno alla vita naturale, come quello che abbiamo visto accennato nell'*Elogio degli amori ancillari*; ma anche qui cade presto di fronte alla realtà del carattere irrimediabilmente artificioso del poeta, che mentre da principio tentava d'ingannare sè stesso, alla fine si accorge bene che non ama e tuttavia continua ad ingannare la ragazza, per un crudele esperimento poetico, per assoggettare la inconscia felicità al camuffamento fantastico in ragazza romantica tipo 1850. Il giorno dell'addio la povera ragazza, col cuore gonfio, scrive la data sul muro. E il poeta dal cuore di ghiaccio:

> Io non sorrisi. L'animo godette
> quel romantico gesto d'educanda.

E giunse finalmente il momento del distacco, « distacco d'altri tempi », e:

> M'apparisti così come in un cantico
> del Prati, lagrimante l'abbandono
> per isole perdute nell'Atlantico:
> ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
> sentimentale giovane romantico....
> Quello che fingo d'essere e non sono!

Quest'ultimo verso è la chiave e insieme la maledizione di questo gruppo di poesie del Gozzano. Egli si sforza di fingere come uomo e come poeta, perchè gli pare che quello che è *meno bello*. Ma viceversa è troppo presente in lui la preoccupazione di recitare la parte, perchè la poesia possa sgorgare limpida. E tanto meno ci convince quando si rifugia in considerazioni astratte. Il *Miserere* di *Paolo e Virginia* e certe interrogazioni rettoriche della *Felicita* (« Giova guarire? Giova che si viva? ecc.) sono le cose meno belle dei due componimenti.

***

C'era da temere che per questa via il Gozzano, malgrado i graziosi tratti di poesia sparsi qua e là, si sarebbe inaridito in un'arte eccessivamente di maniera, eccessivamente torinese, nel senso che ho detto più sopra. Per fortuna sorse l'ispirazione dalla stessa crisi del suo cerebralismo. A furia di amare le cose vecchie, le donne vecchie, finanche sè stesso più vecchio (il piacere della vecchiaia a venticinque anni!); a furia di pensare la vita come un romanzo vissuto da un altro (« un bel romanzo che non fu vissuto — da me »...), di vedere la bellezza nell'irreale e anche nel fittizio e nel falso (« le vecchie stampe — artifiziose, belle più del vero »); a furia di negare la vita vissuta per la vita fantasticata, l'oggi per l'ieri, egli finì per sentirsi nè di oggi nè di ieri, e la visione che continuamente prospettava su di uno schermo immaginario, col ripetersi del gioco all'infinito, si scoloriva e, peggio, s'imbruttiva, assimilandosi alla visione, che aveva di sè stesso davanti allo specchio. E' la maledizione che persegue tutte le forme di cerebralismo.

Allora egli fu assalito da un sentimento, che non aveva provato ancora. Egli aveva cercato di foggiarsi la vita una volta per sempre in un bel panorama, come in una delle vecchie stampe, che tanto gli piacevano, e di guardarsela questa vita fantastica con il gusto del collezionista appassionato, tanto da obliare completamente la vita in atto:

(Socchiudo gli occhi, estranio
ai casi della vita
. . . . . .
La vita .....
..... Non agogno
che la virtù del sogno,
l'inconsapevolezza.)

Ora cominciava ad accorgersi che di tutte le illusioni quella era la maggiore; sentiva anche dentro di sè il fluire del tempo,che tutto muta e tutto rapisce, anche le creature della nostra immaginazione. Ed allora, come altri resta percosso per la perdita di una persona cara, egli fu percosso per non poter possedere interamente ed eternamente le creature della propria immaginazione, così come una volta gli avevano sorriso. Non meno delle donne vive, che egli non sapeva amare. anche le immagini del passato, suoi desiderati rifugi, si scoprivano enigmatiche e sfuggenti dalla vita dell'amatore immaginario. Spuntò allora, vero fiore della poesia del Gozzano, il senso della nostalgia, che sgorga dall'unico sentimento reale e profondo, che lo abbia scosso nella breve, arida esistenza.

Dallo stato d'indifferenza volontaria, di cui s'era fatto un programma di vita, racchiuso nel ritornello della *Via del rifugio*

(Socchiusi gli occhi, sto
supino nel trifoglio
e vedo un quadrifoglio
che non raccoglierò)

il poeta passa ad uno stato di languido rimpianto per la raggiunta coscienza che il passato è inafferrabile e lui è oramai impotente a cogliere il presente. I due simboli di questo nuovo stato d'animo, riscaldati di vera e intima poesia, sono la fotografia sbiadita della giovanissima Carlotta, l'*Amica di nonna Speranza*, con la data: «28 giugno 1850», e la fuga in bicicletta della viva adolescente Graziella, che non ha detto una parola al poeta e non ha lenito con uno sguardo la sua schiacciante malinconia (*Le due strade*)

..... «Fu taciturna, amore,
per te, come il Dolore....» — «O la Felicità»..

In queste due poesie, alla confusione precedente di motivi eterogenei e per lo più filtrati attraverso ricordi letterari, succede una discriminazione, che rende limpida e dà una fisionomia propria alla poesia del Gozzano. Questa è una fisionomia profondamente sconsolata. Il sorriso del «torinese» mondano si sforza invano di distendere le rughe di una precoce vecchiezza. Il poeta tenta ancora di foggiarsi la vita secondo le lusinghe della fantasia; ma questa volta la vita reale gli è dappresso e gli soffia un vento gelato sulla faccia.

Nel guardare la vecchia fotografia sbiadita di Carlotta gli pare di rinascere: («Rinasco, rinasco nel mille ottocento cinquanta!»). Ma, ahimè! è un sogno di pochi minuti, e il poeta questa volta ne ha coscienza:

Ma te non rivedo nel fiore, amica di Nonna!
(Ove sei
o sola che forse potrei amare, amare d'amore?

Nelle *Due strade* il giovane legato alla pesante «catena antica» di un amore per una donna «da troppo tempo bella», è sconvolto dall'apparizione della vergine sul primo fiore. Ma il suo fantasticare è inutile: a quel fiore non gli sarà dato di stendere la mano. Egli resterà legato fatalmente all'antica catena umiliante, Adolfo moderno, non meno egoista, ma meno coraggioso.

In queste poesie l'arte del Gozzano prendeva significato e diventava veramente lirica, cioè da statica e schematica che era prendeva vita e movimento per un profondo contrasto spirituale.

Ahimè! quella voce aveva appena acquistato tono che fu soffocata per sempre!

MARIO VINCIGUERRA.

RIPRESA DEI GONCOURT

Quando Edmond e Jules de Goncourt iniziarono, l'anno 1851, il loro diario, abitavano un modesto appartamentino a Montmartre e precisamente, rue Saint-Georges. Conoscevano poca gente, si annoiavano da morirne, e occupavano la loro giovinezza fabbricando penosamente grossi libri come l'«Histoire de la Société pendant la revolution» e «Portraits intimes du XVIII° siécle». Per inesperienza o poca fama erano anche stati costretti a vendere all'editore Dentu quest'ultima opera formata di 2 volumi, per soli trecento franchi, mentre ne avevano spesi circa tremila in ricerche e autografi. Con un cattivo affare di tal genere si chiudeva l'anno 1856, e finiva il loro noviziato.

Gli amici di cui si parla con familiarità nei primi volumi del Giornale erano sempre Gavarni, Flaubert, Saint-Victor, Gautier. L'ammirazione dei Goncourt era particolare per Gautier loro primo e ultimo maestro e per Gavarni sapiente calcolatore.

Ai tempi di Gavarni e di Gautier i due fratelli sostavano a lungo sulle impressioni di natura e di umanità, dato lo stretto cerchio di amici e il molto tempo da perdere. Le giornate passando in piena solitudine, annoiandosi della loro stessa compagnia come se fossero una sola persona, azionavano meticolosamente cose e persone incontrate e conosciute, si soffermavano volentieri su ogni futilità e decifravano con pazienza i nonnulla. Ma qua e là scaturiscono inaspettati tormenti e forti desideri.

Si erano staccati dalla oscura provincia per tentare la letteratura in un grande centro come Parigi, Edmond non ancora trentenne e Jules compiuto appena il quarto lustro. Un ventennio vissero in comunione di spirito, lavorando allo stesso tavolo, insieme, assiduamente e intensamente. Parteciparono al movimento letterario del loro tempo dimostrandosi con opere critiche e creative osservatori singolari, eruditi coscienziosi, moralisti e romanzieri nuovi. L'uno accanto all'altro conobbero le amarezze e le gioie della vita letteraria, molto più le amarezze che le gioie. Indimenticabile l'insuccesso di «Henriette Marechal» al Théâtre Français, l'anno 1865.

Quando dal modesto appartamentino di Montmartre i due lavoratori avevano potuto confinarsi nell'ampia villa di Auteuil acquistata col frutto delle loro quotidiane fatiche cerebrali, realizzando così uno dei sogni più belli, al precoce Jules il destino non concedeva che poco tempo per godere la quiete e la felicità della ricca dimora, dove si sarebbe dato tutto con gioia alle serene creazioni.

Fino al giorno che i due fratelli e preziosi collaboratori furono sani e pieni di vita segnarono il fenomeno più interessante della letteratura dei loro tempi. Le doti dell'uno supplivano alle manchevolezze dell'altro. Vivevano una vita intensa e aristocratica che destava intorno invidia e curiosità. Spentosi il fratello minore a soli quarant'anni, Edmond visse a lungo da sopravvisuto centenario. Non perdette, perchè innata, la volontà di scriver libri, ma fu un altro nei rapporti col mondo. Forse non era andata via per sempre la migliore parte di se stesso? Vagò sperduto e malaticcio. Continuava in lui a vivere il lavoratore tenace, ma nella sua opera mancò sempre la scintilla che un tempo veniva fuori al contatto delle due diverse intelligenze. La nota gaia dello spirito di Jules de Goncourt non si ritrova più nelle innumerevoli pagine lasciate dal fratello rimasto. Ora è dovunque l'incubo, l'attesa della morte imminente. Il più giovane e più ardente esercitava i suoi benefici effetti sulla natura riflessiva e grave del fratello maggiore. Da tale contrasto scaturiva la prosa agile e colorita; nella intensa lotta delle due anime avveniva la tormentata selezione delle idee. Edmond e Jules de Goncourt non erano una sola penna o un solo cervello che funzionava, ma due coscienze diverse. I primi tre volumi del Giornale furono scritti quasi per intero da Jules. In seguito Edmond prese la penna caduta dalla mano del povero prezioso fratello. E si vede chiaro che i primi tre volumi sono roba diversa dal resto, specchio della loro intelligenza associata, ove in realtà può ammirarsi il singolare spirito dei Goncourt.

Jules era accidioso, indolente, mentre Edmond era metodico, nemico dell'ispirazione, dotato di forte volontà. La mattina di buon'ora il fratello maggiore già in piedi, pronto a lavorare, quasi sentisse una responsabilità paterna sulla comune opera, andava a svegliare il fratello per riprendere insieme le faticose carte. Jules dormiva ancora quando il severo collaboratore, la pipa accesa, saliva fin nella cameretta di sopra a toglierlo quasi bruscamente dal mondo dei sogni. Si levava mal volentieri nelle ore mattutine e, come lo stesso Edmond ci narra, veniva trascinato a forza al tavolo del lavoro. Ma la volontà del fratello maggiore s'imponeva su quella del più piccolo che, fiero e cosciente della sua missione e spinto da un forte orgoglio di mestiere, finiva sempre con ubbidire. Meccanicamente Jules riprendeva la pagina del romanzo lasciata nelle prime ore del mattino ancora calda di vita; l'ispirazione veniva man mano che i fogli ripieni si accumulavano sotto la sua penna. Scrisse sempre lui di suo pugno, finchè visse, i libri ideati in compagnia di Edmond. La sua era una grande fatica. Il fratello maggiore a sua volta non si sentiva capace di lavorare senza sentirsi accanto l'indolente collaboratore; abitudine che giocoforza dovette abbandonare, avvenuta la morte del fratello. Edmond era molto più letterato di Jules, per lui la letteratura formava l'unico scopo della vita: il bel libro sopra ogni cosa. E tale mestiere esercitava con scrupolosa esattezza.

Ma l'evidente contrasto dei caratteri doveva intimamente ridurre infelici i due fratelli. E Jules dotato di fibra meno resistente soggiacque alle torture di Edmond. La sua morte causata da uno sforzo continuo di volontà lo dimostra. Troppo tardi il più savio si accorse di aver logorato la esistenza del gentile compagno, quando già questi, toccato mortalmente dalla fatica, negli inaspettati bagliori della coscienza, smanioso di luce e di vita sana, aveva preso a odiare i libri e il fratello; le due sole cose predilette nella sua breve vita, ora, durante la lenta e penosa agonia, gli apparivano quali suoi mortali nemici.

Così aristocratico, così padrone di sè Edmond de Goncourt durante la compagnia di Jules, dopo la morte di quest'ultimo, scese ogni giorno sempre più verso l'umanità, bisognoso di conforto e di fraterna amicizia. Cercò i frivoli successi frequentando teatri affumicati; esaltò guitti e romanzieri d'appendice; alla ricerca continua di un altro uomo che potesse occupare nella sua casa il posto lasciato vacante dall'affettuoso collaborare. In tale ricerca finì anche con lo sciupare quel po' di buono rimasto in lui. Fraternizzò con i Daudet credendoli famiglia di genio, con Antoine e con altri fondatori o rinnovatori di teatro, dando agio a tutti di speculare sul fascino e sulla notorietà del suo nome. Lasciò portare alla «rampe» quasi intera la sua intangibile opera di romanziere, da «Germinie Lacerteux» a «Les freres Zemganno». Poichè aveva visto man mano Zola, Loti, Maupassant staccarsi dall'ombra, giungere all'immenso successo, alla fantastica fortuna, il desiderio di arrivare al fanatismo delle masse aveva preso anche lui. Sperava allora che l'apparente insuccesso dei suoi romanzi dovesse mutarsi in grande trionfo al teatro. Vecchio e sofferente volle ritornare alle battaglie della giovinezza, dare a tutti la sensazione di non essere caduto negli anni, si dedicò anima e corpo a inseguire la capricciosa chimera, ma lo spirito e la forza venivano a mancargli. S'illudeva di rivivere le giornate di «Henriette Marechal» solo perchè all'Odeon o al teatro di Antoine i suoi romanzi dilaniati suscitavano un'ira infernale nella sala. Il morbo del teatro lo aveva preso forte negli ultimi anni, tanto da fargli perdere completamente la testa. Il solitario disertava allora l'ampia villa di Auteuil, per correre dalla mattina alla sera da un impresario a un altro — una vera e propria via crucis — a vigilare sulla sorte dei suoi lavori, da mettere in iscena; ansia, febbre, trepidazione, gran tic-tac di cuore alle premiéres e alle riprese, non dormire più, non mangiare più, vivere settimane intere in una prolungata e dannosa tensione di nervi. Egli stesso non riusciva a spiegarsi la ragione di tanta passione per il teatro, ma s'inebriava fino al punto di ubriacarsi, nella speranza di una imminente rappresentazione di un suo lavoro.

Per molti anni Edmond de Goncourt aveva lavorato gettando nel mercato letterario tanti libri ed era anche rimasto nell'amaro silenzio e nella triste solitudine, senza mai chiedere ai suoi ignoti ammiratori e detrattori una sola parola di lode o di biasimo. Ora, quando già era troppo vecchio e a torto si sentiva giovane per aver dimenticato la sua personalità, volle dare sfogo al suo desiderio già imputridito, di chiamare gli uomini a raccolta e farsi battere le mani o farsi insultare personalmente. Li voleva vedere uniti i giudicatori del suo talento singolare, e per diversi anni li fece accorrere nei vari teatri aristocratici e popolari di Parigi. E non disperò mai di ottenere un successo teatrale pari a quello che spesso capitava a Loti, Zola, Daudet, il clamoroso successo seguito da innumerevoli repliche; ma fortunatamente non ebbe mai, e rimase artista dal fascino misterioso e martire incompreso. Nella mania o passione per il teatro portò la cocciutaggine, la tenacia di letterato. la stessa volontà ferrea con la quale aveva ossessionto e reso vittima senza rimedio il tratello. Edmond de Goncourt fu di peso sugli impresari e sugli attori; li oppresse, li confuse, li annichilì con la sua testardaggine. Non lasciò in pace nessuno. L'indulgenza e la bontà con cui veniva trattato erano dovute all'ammirazione rimasta verso il suo passato; e solo in nome del passato egli riuscì a portare sulla scena le sue intangibili creature nate di poesia, di solitudine e di tormento, per avvilirle, confonderle nella mediocre umanità, farle prostrare ai piedi d'una folla alcoolica, macchiarle d'olio di palcoscenico. Un'attrice intelligente e buona come la Réjane fece tutto il possibile per conciliare il talento del curioso scrittore con le pretese del pubblico poco evoluto; diede tutta sè stessa perchè il nome dei Goncourt rimanesse puro anche nella contaminazione delle scene. Così non la pensò Sarah Bernhardt. Edmond la circondava di cure, la cercava, la esaltava inutilmente, si umiliava dinnanzi a lei nella speranza che l'idolo della plebe parigina lo interpretasse. La Bernardht molto pratica lasciò sospirar invano alla soglia di casa sua l'autore della «Faustin» e non gli confidò mai che la roba apprezzata da lei e dal suo pubblico era fatta dagli escandescenti martelliani del più tarchiato e sano Hugo.

Sperduto, affaticato — lo s'incontrava a ogni svolto di strada, — Edmond de Goncourt invano vagò e si smarrì nella ricerca della felicità e della grossa gloria che la gente del suo secolo avrebbe dovuto dispensargli. Vagamente egli richiamava alla memoria degli uomini, i due aristocratici letterati di un tempo. Solo una volta l'anno, il giorno d'ognissanti, Goncourt si ricordava in realtà del grande fratello scomparso.

Con quanta pazienza e con quanta cura i Goncourt redassero il loro Giornale, questo manuale del perfeto letterato! L'uno e l'altro non avrebbero dovuto finire con l'annoiarsi di registrare indiscrezioni e pettegolezzi da Magny e di notare piccoli e grandi avvenimenti settimanali del mondo spirituale? Per più di quarant'anni Edmond fu fedele alla vita delle sue cronache. Grazie al gradevole almanacco chiunque può familiarizzare con gente che non capita spesso tra i piedi, come Flaubert, Sainte-Beuve, Gavarni, Daudet, Zola, Maupassant, Renan, Turghenief, Taine, Rodin, Gambetta, Loti, Hugo ecc. Le ingenuità sulle abitudini degli uomini lasciate fresche e colorate dalla penna dei due sagaci acuti e lungimiranti fratelli, divertono tanto, che non passa una stagione che il Giornale non ritorni qualche ora in voga alle rive destra e sinistra della Senna, per rianimare le conversazioni dei «boulevardiers». Appassionano le cronache dei Goncourt in ispecie per le indiscrezioni che vi sono dentro: letteratura amena sarebbe il Giornale secondo la maggioranza. E pensare che i due fratelli erano convinti di aver fatto storia onesta seria scrupolosa, di aver dato una severa testimonianza dei tempi vissuti, a studiarsi nell'avvenire come in alcuni collegi si studiava già l'«Histoire de la Société pendant la revolution».

Ma in particolar modo gli annali dei Goncourt meritano l'attenzione degli onesti letterati chè, oltre a poter rifare in essi la storia imparziale del tempo, c'è anche da ricostruire attraverso le vive pagine l'intimo dramma delle due anime, che ha inizio e fine tra il 1851 e il 1870, quando i due fratelli creavano con la loro tormentata e legata esistenza letteraria il più schietto romanzo.

ANTIANTE.

Imminente:
RICCARDO ARTUFFO
L'ISOLA
Tragedia - Ai prenotatori L. 10.

PROPILEI

(pensieri)

A esprimersi ci vuole pudore: che è come il paralume che attenua e a volte colorisce la luce. C'è chi lo ha e c'è chi finge di averlo; ma dal tono lo si può capire. Nature violente ed impazienti esistono, tuttavia, che han bisogno di mettere le loro intimità in pubblico: per costoro il pudore non esiste. Scoperchiano l'officina e ti fanno conoscere ogni meccanismo e procedimento (quando tutto non si riduca a un povero banco di legnaiolo) in modo che poi, a riguardare l'opera compiuta, manca il più importante della meraviglia: l'imprevisto. Questi artisti sono in parte perdonabili: perchè la loro impudicizia è innata; perchè ti mostrano organismi grandiosi o comunque notevoli dai quali bene o male puoi imparare; e poichè ne sono puniti mancando a loro quella soddisfazione, della quale sentono più che altri il bisogno di commuoverti naturalmente col loro mito; della commozione, poniamo, che può cagionarti un bello e limpido cielo. Non è perdonabile però chi, fabbricando burattini senza grazia, sente il bisogno di mostrarti i suoi scarsi ferri; presuntuoso che come l'epoca sacrifica alla critica vuol farti credere che anche lui ci ha la sua parte di malanno e si rende simile a quelle donne che se gli andate a dire: — il tale è grave — rispondono invariabilmente: — ed io? da stamane mi dura l'emicrania.... —

Forse è questo pudore che trattiene noi dal metterci troppo in mostra. Se non sia invece qualche dubbio egoista come quello di non dire nulla di importante o di dirlo male; ipotesi da scartarsi riflettendo che tutto e nulla è importante e si dice male solo quello che non si ha da dire. Oppure una certa vanità di gente superiore anche all'arte e che non vuole manifestatamente mettersi per nessuna strada: oppure l'idea che a decidersi c'è sempre tempo, segno questo, semmai, che le nostre necessità non son troppo impellenti.

***

Eppure, dentro di noi, tutto è terribilmente espresso. Ma ci accade, avvicinando chi non ci somiglia di scoprire che siamo lontani, oh quanto! da fargi capire e rieccoci nella paura dell'insufficienza. Questo ci fa conoscere come la solitudine non sia già di chi basta a sè stesso — nessuno basta a sè stesso — ma di chi non ha con chi discorrere di quello che più gl'importa; e cioè delle ingombranti avventure del proprio cervello.

Fu dato all'uomo di buona volontà, a differenza dell'animale che vive una sola possibilità, questa felice attitudine a spogliarsi d'ogni più aderente abito e capacità non appena ne scorge la trama del troppo uso. Ma questa virtù, per similitudine in comune colla serpe, è solo di chi come essa ha lungimirante e a volte fascinatore lo sguardo; e ci viene forse dall'accanirsi che il Tentatore fa contro di noi, cibo per lui agognato.

Ma, cambiando, possiamo sempre fargli il tiro di rinfanciullire; per quanto l'epoca lo concede, che è pervasa di lui e domanda scaltrezza.

***

Non si è per tutti la medesima persona. Ciò non soltanto perchè ognuno vi guarda con occhio diverso, ma perchè è necessario esser veduti in modo diverso da ciascuno. Così ogni uomo mostrerà ad alcuni specialmente le proprie virtù: ad altri specialmente i propri difetti.

***

L'orgoglio è un'innata fanciullaggine. Diffidare di chi non si mostra orgoglioso: costui ha dentro consumata ogni fonte d'ingenuità ed è giunto non che a ridere di sè stesso — cosa non troppo difficile chi ci goda a prodursi come leggero ed a farsi accettare dal prossimo — ma a stimarsi con sicurezza: a costui è possibile ogni più difficile atto e può rifiutare qualunque domanda di schiarimenti. A vivere non ci ha poi tanto gusto e se non è un artista che si risolva a giuocare — ecco l'ultima forma d'interesse — è certo l'uomo delle belle occasioni, quando la vita si può buttare per una parola. Diffida: questi è un grand'uomo, ed è libero, e può trascinarti dove vuole lui. C'è poi tra chi non è orgoglioso anche il povero di spirito e il santo. Ma il primo si dà a conoscere e si difende con la presunzione e il secondo ha già concluso per sè e per gli altri mentre per noi, sinora, a certe conclusioni è più santo non arrivarci.

***

Per farsi una personalità è necessario sbarazzarsi di tanto in tanto della propria. Questo conduce al disinteresse, allo spirito di sacrificio.

***

E' pacifico: la matematica e la logica sono i più grandi errori dell'uomo. Avendo bisogno di un assoluto egli ha creato queste due fredde astrazioni e coi numeri gioca e coi ragionamenti come un Nume con le possibilità. E fu stabilito che quanto più è uomo è freddo maggiormente egli si dimostri buon dialettico e matematico. Pure, esistono degli uomini che possedendo poca umanità riescono per via d'intelletto a concepirla e sono in questo ammirevoli; chè la loro manca di facili difetti.

***

Tutta l'umanità lavora per un'astrazione: poichè il progresso, questa felicità promessa nell'avvenire, esiste realmente, ma in astratto. L'uomo perciò non si riposerà mai: se non nel pensiero, nell'arte. Di fronte alla vita si tratterà sempre di fare un certo numero di movimenti più o meno dolorosi.

ADRIANO GRANDE.

PIERO GOBETTI *Direttore responsabile.*
Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo